



POSTULADOS DEL DOCUMENTAL

John Grierson

Documental es una expresión torpe, pero dejémosla así. Los franceses que usaron primeramente ese término se referían sólo al cine sobre viajes. Les daba una disculpa enfática para los exotismos agitados (y discursivos por otros conceptos) del Vieux Colombier. Entretanto, el cine documental ha seguido su camino. De los exotismos ha pasado a incluir filmes dramáticos, como Moana, La tierra y Turksib. Y con el tiempo incluirá otros tipos de cine tan distintos de Moana, en forma e intención, como Moana lo fuera de Voyage au Congo.

Hasta ahora hemos considerado que todos los filmes realizados en torno a la naturaleza son parte de esa categoría. El uso del material natural ha sido entendido como la distinción vital. Donde la cámara ha rodado sobre el terreno mismo (se trate de episodios para un noticiario o de temas para revistas o de «intereses» discursivos, o de «intereses» dramatizados, o de filmes educativos o verdaderamente científicos, como Chang o Rango), el cine era documental por ese solo hecho. Esta mezcla de especies se hace desde luego inmanejable para la apreciación crítica, y tendremos que hacer algo al respecto. Representan diferentes calidades de observación, diferentes intenciones en la observación y, desde luego, fuerzas y ambiciones muy distintas en la etapa de la organización del material. Propongo así, tras unas pocas palabras sobre las categorías inferiores, utilizar la expresión documental solamente para la superior.

El noticiario en un periodo de paz es una instantánea veloz de algún acontecimiento totalmente trivial. Su habilidad está en la rapidez con la que los balbuceos de un político (que mira con aire severo hacia la cámara) son transferidos en un par de días a cincuenta millones de oídos comparativamente involuntarios. Los temas para revistas (una vez por semana) han adoptado el estilo Tit-Bits para la observación. Su habilidad es puramente periodística. Describen novedades en forma novelada. Con su ojo para hacer dinero (que es casi su ojo único), pegado igual que los noticiarios ante públicos vastos y veloces, evitan, por un lado, la consideración de un material sólido y escapan, por otro lado, de la consideración sólida de todo material. Dentro de tales límites se trata a menudo de filmes brillantemente hechos. Pero diez de ellos seguidos aburrirán hasta la muerte a un ser humano normal. Su afán por el toque llamativo o popular es tan exagerado que algo se disloca. Posiblemente el buen gusto; posiblemente el sentido común. Se puede elegir en esas pequeñas salas donde a uno se le invita a vagar por el mundo en cincuenta minutos. Sólo lleva ese tiempo - en esta época de gran inventiva - verlo casi todo.

Los «intereses» propiamente dichos mejoran poderosamente cada semana, aunque Dios sabe por qué. El mercado (particularmente el mercado británico) no les es propicio. Cuando la norma es un programa de dos filmes largos, no hay ya espacio para el corto y para el Disney y para la nota revisteril, ni dinero para pagar por ese corto. Pero gracias a Dios, algunos de los distribuidores colocan al corto junto con el largo. Esta considerable rama de la iluminación tiende así a ser el obsequio que va con la libra de té, y como todos los gestos de la mentalidad mercantil, no es probable que cueste mucho. De allí mi asombro ante el mejoramiento de calidades. Considérese, sin embargo, la frecuente belleza y la marcada habilidad de exposición en cortos de la UFA, como *Turbulent Timber*, o en los cortos deportivos de la Metro Goldwyn Mayer, o en los cortos sobre viajes de Fitzpatrick. Conjuntamente, han llevado la información popular hasta un grado no imaginado y que era imposible en la época de las linternas mágicas. En ese poco progresamos.

A estos filmes, desde luego, no les gustaría que se les llamara instructivos, pero, a pesar de todos sus disfraces, eso es lo que son. No dramatizan, ni siquiera dramatizan un episodio; describen y exponen, pero en cualquier sentido estético sólo rara vez son reveladores. Allí está su límite formal, y es improbable que puedan hacer alguna contribución considerable al arte mayor del documental. ¿Cómo podrían hacerlo? Su forma silenciosa está recortada para su adaptación al comentario verbal, y los planos quedan arreglados arbitrariamente para apuntar a sus chistes o a sus conclusiones. Ésta no es materia de queja, porque el film instructivo debe tener un valor creciente como entretenimiento, como educación y como propaganda. Pero es correcto establecer los límites formales de su especie.

Se trata de un límite particularmente importante, porque más allá de los reporteros, de los revisteros y de los charlistas (sean cómicos, interesantes, excitantes o sólo retóricos), uno comienza a introducirse en el mundo del documental propiamente dicho, el único mundo en el que el documental puede confiar en alcanzar las virtudes habituales de un arte. Aquí pasamos de las descripciones simples (o fantasiosas) de un material natural, a los arreglos, re-arreglos y formas creativas de ese material.

Primero los principios:

I) Creemos que la posibilidad que tiene el cine de moverse, de observar y seleccionar en la vida misma, puede ser explotada como una forma artística nueva y vital. Los filmes de estudio ignoran mayormente esta posibilidad de abrir la pantalla hacia el mundo real. Fotografían relatos actuados, contra fondos artificiales. El documental habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo.

II) Creemos que el actor original (o nativo) y la escena original (o nativa) son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno. Dan al cine un capital mayor de material. Le dan poder sobre un millón de imágenes. Le dan el poder de la interpretación sobre hechos más complejos y asombrosos que los que pueda conjurar la mente del estudio, ni recrear la mecánica de ese estudio.

III) Creemos que los materiales y los relatos elegidos así al natural pueden ser mejores (más reales, en un sentido filosófico) que el artículo actuado. El gesto espontáneo tiene un valor especial en la pantalla. El cine posee una capacidad sensacional para subrayar el movimiento que la tradición ha formado o que el tiempo ha desgastado. Su rectángulo arbitrario revela especialmente el movimiento, le da un alcance máximo en tiempo y en espacio. Agréguese a esto que el documental puede obtener un intimismo de conocimiento y de efecto que le sería imposible a la mecánica del estudio y a las interpretaciones superficiales del actor metropolitano.

No quiero sugerir, en este manifiesto menor sobre creencias, que los estudios no puedan producir, a su manera, obras de arte que asombren al mundo. No hay nada (excepto las intenciones mercantiles de quiénes los dirigen) que impida a los estudios ascender realmente mucho en su manera teatral o en su cuento de hadas. Mi argumentación separada para el documental es simplemente que en su uso del artículo vivo existe asimismo una oportunidad de realizar un trabajo creativo. Quiero significar, también, que la elección del medio expresivo que es el documental, es una elección tan gravemente distinta como puede ser el elegir la poesía en lugar de la ficción. Ocuparse de un material diferente es, o debe ser, ocuparse de temas estéticos distintos a los del estudio. Formulo esta distinción para afirmar que el joven director no puede, naturalmente, acceder al documental y al estilo del estudio a la vez.

En una referencia anterior a Flaherty señalé cómo ese gran cineasta se apartó del estudio cinematográfico: cómo se interesó por la historia esencial de los esquimales, y después de Samoa, y más tarde por la gente de las islas de Aran, y en qué punto el director documental que había en él difería de la intención del estudio en Hollywood. El punto central del asunto es éste: Hollywood quería imponer una forma dramática preconcebida sobre el material en bruto. Quería que Flaherty, en una actitud de total injusticia frente al drama vivo que tenía sobre el terreno, acomodara a la gente de Samoa a un drama convencional de tiburones y de bellas bañistas. El estudio fracasó en el caso de Moana; tuvo éxito (a través de Van Dyke) en el caso de Sombras blancas en los Mares del Sur y (a través de Murnau) en el de Tabú. En los dos últimos ejemplos triunfó a costa de Flaherty, que se separó de ambos realizadores.

Con Flaherty era un principio absoluto que el relato debía, surgir de su ambiente natural y que debía ser (lo que el consideraba) la historia esencial del lugar. Su drama es así, un drama de días y de noches, del paso de las estaciones del año de las luchas fundamentales con las que esa gente gana su sustento, o hace posible la vida comunal, o construye la dignidad de su tribu.

Tal interpretación del tema refleja, desde luego, la filosofía particular de Flaherty. Un representante triunfal del género documental no está obligado a emprender la persecución, hasta los confines de la Tierra, en busca de la simplicidad de antaño o de las antiguas dignidades del hombre frente a los cielos, En verdad, si es que por un momento puedo personificar a la oposición, confío que el neo-rousseauismo que está implícito en la obra de Flaherty llegue a morir junto a esa persona excepcional. Aparte toda teoría sobre la naturaleza, esa obra representa un escapismo, un ojo enfermizo y distante, que en manos inferiores tiende al sentimentalismo. Aunque sea rodado con el vigor de la poesía de Lawrence, fallará siempre en desarrollar una forma

adecuada al material más inmediato del mundo moderno. Porque no es solamente el tonto quien pone los ojos en los confines de la Tierra. Es a veces el poeta; a veces incluso el gran poeta, como habrá de informarlo brillantemente Cabell en su *Beyond Life* [1]. Éste es, sin embargo, el mismo poeta que, en toda teoría clásica de la sociedad, desde Platón hasta Trotsky, debe ser corporalmente apartado de la República. Con su amor hacia todo el Tiempo menos el suyo, y hacia toda Vida excepto la suya, evita preocuparse en serio de un trabajo creativo en lo que se refiere a la sociedad. En la tarea de ordenar la mayor parte del caos actual, no utiliza sus energías.

Dejando aparte los problemas de teoría y de práctica, Flaherty ilustra mejor que nadie los postulados del documental:

1) El documental debe recoger su material en el terreno mismo y llegar a conocerlo íntimamente para ordenarlo. Flaherty se sumerge durante un año, quizá dos. Vive con ese pueblo hasta que el relato «surge de sí mismo».

2) El documental debe seguirle en su distinción entre la descripción y el drama. Creo que descubriremos que hay otras formas de drama o, con más precisión, otras formas de cine que las que él elige, pero es importante establecer la distinción esencial entre un método que describe los valores superficiales de un tema, y el otro método que de manera más explosiva revela su realidad. Se fotografía la vida natural, pero asimismo, por la yuxtaposición del detalle, se crea una interpretación de ella.

Una vez establecida la intención creativa final, varios métodos son posibles. Se puede, igual que Flaherty, procurar una forma narrativa, pasando a la manera antigua desde el individuo hasta el ambiente, desde el ambiente, transcendido o no, a los consiguientes honores del heroísmo. O se puede no estar tan interesado por el individuo. Se pensaría que la vida individual ya no es capaz de representar en síntesis a la realidad. Se puede creer que sus dolores viscerales particulares carecen de relevancia en un mundo comandado por fuerzas complejas e impersonales, y concluir que el individuo como figura dramática autónoma está ya anticuado. Cuando Flaherty nos dice que es algo diabólicamente noble pelear por el sustento en un desierto, usted puede observar, con alguna justicia, que le preocupa más el problema de la gente que pelea por su sustento en medio de la abundancia. Cuando llama su atención al hecho de que la lanza de Nanook parece grave cuando apunta hacia arriba y rígida cuando combate hacia abajo, usted puede observar, con alguna justicia, que ninguna lanza, por mucha bravura con que sea esgrimida por el individuo, habrá de dominar a la morsa enloquecida de las finanzas internacionales. Incluso usted puede pensar que el individualismo es una tradición ostentosa, mayormente responsable de nuestra actual anarquía, y negarse, a un tiempo, tanto al héroe del heroísmo decente (Flaherty) como al héroe del indecente (el estudio). En este caso, usted sentirá que quiere tener su drama expresado en términos que supongan alguna síntesis de la realidad y que revelen la índole esencialmente cooperativa o masiva de la sociedad: dejar al individuo y encontrar los honores en el torbellino de las fuerzas sociales creativas. En otras palabras, es probable que usted abandone la forma narrativa y que procure, como los modernos exponentes de la poesía, de la pintura y de la prosa, un material y un método más satisfactorios para la mente y el espíritu de la época.

* * *

Berlín. La sinfonía de una gran ciudad, inició la moda más actual de encontrar el material documental en el propio umbral: en hechos que no poseen para su recomendación la novedad de lo desconocido, o el romance del salvaje noble en un paisaje exótico. Representaba, tenuemente, el retorno del romance a la realidad

De Berlín se informó diversamente que fue hecha por Ruttmann, o comenzada por Ruttmann y terminada por Freund; ciertamente, fue comenzada por Ruttmann. [2] Con imágenes suaves y de ritmo preciso, un tren atravesaba mañanas suburbanas entrando en Berlín. Las ruedas, los rieles, los detalles de la locomotora, los cables telegráficos, los paisajes y otras simples imágenes fluían en procesión, con ejemplos similares que ocasionalmente entraban y salían del movimiento general. Seguía una secuencia de esos movimientos que, en su efecto total, creaban en forma muy imponente la historia de un día de Berlín. El día comenzaba con una procesión de obreros, las fábricas puestas en marcha, las calles llenas de gente: el mediodía urbano se convertía en un hervor de transeúntes que se cruzaban y de tranvías. Había un descanso para comer: un intervalo variado, con contrastes de ricos y de pobres. La ciudad comenzaba otra vez a funcionar, y una lluvia en la tarde se convertía en un incidente importante. La ciudad detenía su trabajo y, con otra procesión aún más agitada de tabernas, de cabarets, de piernas bailarinas y de anuncios comerciales iluminados, terminaba su día.

En la medida en que el film se ocupaba principalmente de movimientos y de construir imágenes separadas en otros movimientos, Ruttmann tenía razón en denominarlo una «sinfonía». Significaba una ruptura con el relato que se pide prestado a la literatura o con la pieza que se pide prestada al escenario teatral. En Berlín, el cine fluía de acuerdo a sus energías más naturales, creando un efecto dramático con la acumulación rítmica de sus observaciones singulares. Tanto el Rien que les heures, de Cavalcanti, como el Ballet mécanique, de Léger, llegaron antes que Berlín, ambas obras con un intento similar de combinar imágenes en una secuencia de movimientos que fuera emocionalmente satisfactoria. Ambas eran demasiado dispersas y no habían dominado suficientemente el arte del montaje como para crear la sensación de «marcha» que es necesaria en el género. La sinfonía de la ciudad de Berlín era más amplia en sus movimientos y más extensa en su visión.

Había una crítica contra Berlín que, a su apreciación por un Filme excelente y por una forma nueva y sorprendente, los críticos omitieron formular, y el tiempo no ha justificado esa omisión. Con todo su frenesí de obreros y fábricas y remolinos y ritmo de una gran ciudad, Berlín no creaba nada. O mejor, si es que creaba algo, ese algo era la lluvia que caía en la tarde. La gente de la ciudad se levantaba espléndidamente, saltaba impresionantemente dentro de sus cinco millones de aros, se volvía, y después no surgía otro tema de Dios o del hombre que ese repentino salpicar de la lluvia sobre las personas y los pavimentos.

Señalo esta crítica porque Berlín excita todavía la mente juvenil, y la forma sinfónica es todavía su inclinación más popular. De cincuenta proyectos presentados por estudiantes novicios, cuarenta y cinco son sinfonías de Edimburgo, de Ecclefechan, de París o de Praga. El día comienza; la gente va a trabajar; las fábricas inician su tarea; los tranvías se entrecruzan; llega la hora de comer; después otra vez las calles; algo de deporte si es un sábado de tarde; luego la noche y el salón de baile. Y así, después de que nada ha sucedido y de que posiblemente nada se haya dicho sobre nada, a la cama: aunque Edimburgo sea la capital de un país y aunque Ecclefechan, por algún poder que hay dentro suyo, haya sido el lugar donde nació Thomas Carlyle, en cierta manera uno de los mayores exponentes de esta idea documental.

Los pequeños episodios cotidianos, por bien que hayan sido sinfonizados, no son suficientes. Uno debe crecer, más allá de lo que se hace y de su proceso, hasta la creación misma, antes de llegar a golpear en las alturas del arte. En esa diferencia, la creación no indica la fabricación de las cosas, sino la de las virtudes.

Y ahí está el tropiezo de los principiantes. La apreciación crítica del movimiento es algo que pueden construir fácilmente con su poder de observación, y ese poder puede surgir de su propio buen gusto, pero la verdadera tarea comienza cuando aplican los fines a su observación y a su movimiento. El artista no necesita proponer los fines - esa es la tarea de un crítico -, sino que los fines deben estar allí dando cuerpo a su descripción y dando una finalidad (más allá del espacio y del tiempo) al fragmento de vida que ha elegido. Para ese efecto mayor debe existir la fuerza de la poesía o de la profecía. A falta de una u otra, en su mayor grado, debe existir cuando menos el sentido sociológico que está implícito en la poesía y en la profecía.

Los mejores de los principiantes lo saben. Creen que la belleza llegará a su tiempo, para alojarse en una afirmación que es honesta y lúcida, y honradamente sentida, y que llena los mejores fines de la ciudadanía. Son lo bastante sensatos como para concebir el arte como un subproducto de una tarea hecha. El esfuerzo contrario de capturar primero el subproducto (la búsqueda consciente de la belleza, la persecución del arte por el arte mismo, con exclusión del trabajo y de otros comienzos pedestres) fue siempre un reflejo de la riqueza egoísta, del lujo egoísta, de la decadencia estética.

Este sentido de responsabilidad social hace de nuestro documental realista un arte preocupado y difícil, y particularmente en una época como la nuestra. La tarea del documental romántico es en comparación bastante fácil. Es fácil en el sentido en que el salvaje noble es ya una figura romántica y en que las estaciones del año han sido ya articuladas como poesía. Sus virtudes esenciales están declaradas y pueden ser aún más fácilmente declaradas otra vez, y nadie habrá de negarlas. Pero el documental realista, con sus calles y ciudades y suburbios pobres, y mercados y comercios y fábricas, ha asumido para sí mismo la tarea de hacer poesía donde ningún poeta entró antes y donde las finalidades suficientes para los propósitos del arte no son fácilmente observadas. Eso requiere no sólo gusto, sino también inspiración, lo que supone decir, por cierto, un esfuerzo creativo laborioso, profundo en su visión y en su simpatía.

FILMES CITADOS POR ORDEN DE APARICIÓN

Moana (A Romance of the Golden Age / Moana, 1923-1925), de Robert J. Flaherty.

La tierra (Zemlíá, 1929), de Alexander P. Dovzhenko.

Turksib (Turksib, 1929), de Victor Turin.

Voyage au Congo (1927), de Marc Allegret y André Gide.

Chang (Chang, 1927), de Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper. Rango (Rango, 1931), de Ernest B. Schoedsack.

Sombras blancas en los Mares del Sur (White Shadows in the South Seas, 1927-1928), de W. S. Van Dyke (con colaboración al principio de Robert J. Flaherty).

Tabú (Tabu, 1929-1931), de F. W. Murnau.

Rien que les heures (1926), de Alberto Cavalcanti.

Ballet mécanique (1924-1925), de Fernand Léger.

NOTAS

1. Beyond Life, (1919) James Cabell. [VOLVER AL TEXTO]

2. La dirección de Berlín, die Symphonie einer Grosstadt (1926-27) ha sido atribuida oficialmente a Ruttman, con guión de él mismo y Karl Freund, sobre una idea de Carl Mayer y la colaboración de todo un equipo de operadores de cámara; también Ruttman y Freund hicieron cámara. Pero en ese momento Freund era productor-supervisor de la Fox en Europa, lo que hace probable que su gestión en Berlín haya sido decisiva. [VOLVER AL TEXTO]

TALLER DE EXPRESIÓN 2

TOMADO DE:

<http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/archivos/Te2tex.html>

COMOCE MÁS DE John Grierson:

http://www.griersontrust.org/john_grierson.htm

<http://www.imdb.com/name/nm0340961/>